



## **e-Spania**

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques  
médiévales et modernes

**27 | juin 2017**

**L'argument de l'affect dans l'historiographie médiévale  
/ Literatura áurea ibérica**

---

# **Sobre una supuesta «escuela castellana» en la lírica catalana del Barroco: imitaciones, remisiones, recreaciones y vasos comunicantes**

**Josep Solervicens**

---



### **Edición electrónica**

URL: <http://e-spania.revues.org/26758>

DOI: 10.4000/e-spania.26758

ISBN: 979-10-96849-02-4

ISSN: 1951-6169

### **Editor**

Civilisations et Littératures d'Espagne et  
d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières  
(CLEA) - Paris Sorbonne

### **Referencia electrónica**

Josep Solervicens, « Sobre una supuesta «escuela castellana» en la lírica catalana del Barroco: imitaciones, remisiones, recreaciones y vasos comunicantes », *e-Spania* [En línea], 27 | juin 2017, Publicado el 12 junio 2017, consultado el 04 julio 2017. URL : <http://e-spania.revues.org/26758> ; DOI : 10.4000/e-spania.26758

---

Este documento fue generado automáticamente el 4 julio 2017.



Les contenus de la revue *e-Spania* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# Sobre una supuesta «escuela castellana» en la lírica catalana del Barroco: imitaciones, remisiones, recreaciones y vasos comunicantes

Josep Solervicens

---

## NOTA DEL EDITOR

El artículo forma parte del proyecto *Mímesis. Figuraciones textuales del autor en la edad moderna* (FFI 2015-65454-P).

- 1 La lírica catalana experimenta durante el Barroco un empuje cuantitativo y cualitativo muy considerable, que conlleva la reformulación de géneros, la fusión de códigos, la emergencia de nuevos lenguajes poéticos y una creatividad que no se agota en el virtuosismo métrico o en el artificio retórico, sino que articula también nuevos tonos y conceptos. En un soneto burlesco de inicios del siglo XVII -y ya plenamente barroco- Vicent Garcia, la voz más significativa de esta lírica, presenta un Parnaso catalán convulso, con las musas extenuadas, porque «són tants los que es fan [a]vui poetes / que ens falten los llores per a corones», y Antoni Massanés, coetáneo estricto de Garcia, en un romance suplica:

deixen reposar les nimfes,  
que estan ja molt fatigades  
de servir-les [a las musas] dia i nit  
sens guanyar unes sabates<sup>1</sup>.

- 2 La broma sobre las ajetreadas musas, que no dan abasto para inspirar a tantos poetas ni a otorgarles reconocimiento simbólico, se fundamenta en el incremento realmente cuantificable, ya al inicio de la época barroca, y vaticina la ingente cantidad de poetas, mayoritariamente eclesiásticos y juristas, que utilizarán el catalán y los parámetros

característicos del Barroco durante los siglos XVII y XVIII. A pesar de la expansión cuantitativa y del vigor cualitativo de la lírica catalana barroca, las primeras historias de la literatura catalana, ya en el siglo XX, recibieron con poco entusiasmo la apuesta por la modernidad de la poesía catalana barroca y acuñaron el término «Escuela castellana», en tono peyorativo, para designar lo que entendieron como una traición a la propia tradición.

- 3 Entre las causas que pueden explicar el incremento del Parnaso catalán durante el Barroco cabe señalar la capacidad de un poeta como Vicent Garcia para crear una nueva lengua literaria, imitable y emulable, y la posibilidad de difundir las obras poéticas en catalán a través de un nuevo modelo de cancionero manuscrito destinado a un público amplio, es decir, la existencia de un nuevo instrumento lingüístico y de un nuevo formato de difusión.
- 4 En lo que concierne al nuevo instrumento lingüístico, Vicent Garcia (Tortosa, 1578/1579 – Valfogona de Riucorb, 1623), adopta ya al inicio del Barroco un léxico, un estilo y un tono que dan la impresión de sencillez, a pesar de no tener nada de espontáneos. Inventa neologismos, establece derivaciones imaginativas, potencia y da nuevo sentido a coloquialismos, jugando con su ubicación en un contexto que requeriría expresiones más sofisticadas, o combina arcaísmos, dialectalismos y neologismos. Con todo ello consigue forjar un registro lingüístico idóneo para la nueva literatura barroca, desactivando la simple referencialidad, incrementando el poder connotativo y paradójico de la lengua, jugando con el ingenio y la agudeza, y activando la extrañeza y la maravilla del receptor. No obstante, la visión más tradicional de la cuestión tendió a valorar justo lo contrario: Antoni de Bofarull llegó a considerar que Garcia era «un medio pervertidor del verdadero sentimiento poético, una tentación para que los bufones y chocarreros se atrevieran a llamarse poetas, un fatal ejemplo de impureza tanto por lo que toca al lenguaje como a la moral y, por fin, una nueva tea de discordia de la parte gramatical y especialmente ortográfica»<sup>2</sup>. La perspectiva recientemente ha empezado a cambiar: el poeta Albert Roig constata el ingenio con que el poeta utiliza determinadas expresiones populares y las integra en un entorno culto y Josep Solervicens explora el grado de creatividad lingüística de la obra de Garcia<sup>3</sup>.
- 5 La creatividad lingüística de Garcia posiblemente busca también la adhesión de un público amplio, sin embargo los potenciales lectores de las creaciones poéticas en catalán no eran suficientes para conseguir rentabilizar una edición<sup>4</sup>. En lo que concierne al nuevo formato de difusión, la ingente poesía catalana del Barroco circula prácticamente siempre en cancioneros manuscritos con obras de varios autores, a menudo copiados por diversas manos, e imitando elementos del formato impreso: el título, a veces incluso la disposición de la portada, la aprobación y la licencia inquisitorial (en clave burlesca), la carta dedicatoria a un personaje eminente o los poemas proemiales. Que un mismo romance en un único manuscrito sea copiado por hasta tres manos distintas es un indicio del trabajo coordinado de estudiantes o de frailes de convento para elaborar manuscritos en serie con idéntico contenido, destinados a la venta y no fruto de un encargo previo, en la línea del tipo de producción y difusión manuscrita analizados por Fernando Bouza<sup>5</sup>. Con ello se consigue un producto más económico y ajustado a una tirada reducida, que admite la actualización periódica del repertorio poético y permite esquivar la censura.
- 6 Entre las causas que pueden explicar la alta permeabilidad de la poesía catalana de la época a la episteme y a la estética del Barroco, a parte del talento y del grado de innovación que muestran poetas como Vicent Garcia y Antoni Massanés, cabe aventurar

la imperiosa necesidad de hallar nuevos modelos poéticos. Si la lírica renacentista consigue a duras penas releer la tradición medieval en clave italianizante, sin convertirse por ello en anacrónica<sup>6</sup>, el mantenimiento de la tradición medieval en los siglos XVII y XVIII anclaría la literatura catalana en un reducto oxidado y obsoleto. En este sentido, Ausiàs March sigue siendo un referente conocido, pero, si los poetas renacentistas catalanes optaron por reinterpretarlo en clave al menos ligeramente renacentista o neopetrarquista<sup>7</sup>, los poetas barrocos se inclinan por una veneración a distancia. Para modernizar la lírica catalana recurren a autores estrictamente coetáneos, fundamentalmente castellanos, aunque también italianos y, en menor medida, neolatinos. Lope de Vega y Francisco de Quevedo son los referentes más destacados de los primeros escritores barrocos catalanes. Aún así, también pueden establecerse paralelismos con la tríada italiana por excelencia, Tasso, Marino y Guarini, hasta ahora no detectados, y a partir de la década de los 40 del siglo XVII poetas como Josep Blanch y Francesc Fontanella incluyen a Góngora entre sus modelos ya no solamente imitados, sino también adorados.

- 7 La misma necesidad de cambio de modelo debía ser percibida por los lectores de la época, de modo que la «conexión castellana» de la lírica catalana, si podemos designarla así, era percibida realmente como una apuesta por la modernidad. El propio Vicent Garcia se enorgullece de seguir esta senda en un largo poema narrativo: «¿No diu lo senyor Herèdia / que gongoreig i só sol / lo qui nostra eixuta llengua / la destrempo amb aigües»<sup>8</sup>. El romance, que ha sido leído de forma demasiado literal, se convirtió en aval para aseverar que Góngora era el modelo de García: Albert Rossich considera que «Garcia s'arreglerà decididament entre els seguidors de Góngora en el període més fecund del Barroc hispànic»<sup>9</sup>, una suposición que otras publicaciones posteriores han contribuido a propagar. Sin embargo, el neologismo *gongorejar*, posiblemente introducido por García, es recogido en el diccionario catalán de Pere Labèrnia con el sentido de «usar de paraules cultes i poc intel·ligibles»<sup>10</sup> y creo que el uso que le dan Jerónimo de Heredia y García tenía que ser el de estilizar la lengua propia, imitando modelos de la literatura castellana, aunque no específicamente la obra de Góngora, con la que García muestra escasas afinidades.
- 8 En realidad, el modelo más apreciado por Vicent Garcia y por Antoni Massanés es Lope de Vega, tanto el lírico más transcendente como el más burlesco. Los intelectuales de la época se dieron cuenta de esas afinidades, las avalaron e incluso mitificaron e hiperbolizaron, de modo que ya Gaspar Sala Berart en la *Proclamación católica* (1640) y Josep Romaguera en el *Ateneo de grandesa* (1681) plantearon como posible la amistad y a la admiración mutua entre García y Lope de Vega. Para Sala Berart:
 

En nuestros tiempos floreció en la poesía catalana el doctor García, rector de Vallfogona, cuyos poemas son celebrados por insignes en la agudeza, dulzura y propiedad de pensamientos, y los admiró por raros el fénix de la castellana, Lope de Vega Carpio<sup>11</sup>.
- 9 De manera más enfática y con un estilo que incorpora a menudo gongorismos, cuarenta años después Romaguera convierte la admiración en emulación, un factor que revierte en prestigio de García y en elogio del catalán como lengua literaria:
 

Lo cigne de Castella, Lope de Vega, a l'agut etxís amb què burlesca Tersícure se folgava en nostra llengua, aprengué amb la lira d'Apol·lo a cantar metros catalans, i a sos ecos pogueren tenir zelos les ninfes del Tajo de les sirenes d'estes riberes i los obeliscos de Pirene donar vaia als aires de Guadarrama<sup>12</sup>.

- 10 La biografía de Vicent Garcia que realizó Manuel de Vega, incluida en los preliminares de la edición príncipes de su obra completa (1703)<sup>13</sup>, amplifica considerablemente la conexión entre Lope y Garcia y reviste de tonos míticos su primer encuentro, en la campiña madrileña:

Començà per la Cort a sussurrar-se que Garcia se trobava en ella d'incògnit. La sua gran fama molts anys antes havia omplert los oïdos del fènix de la poesia castellana, Lope de Vega Carpio, qui ja venerava al gran numen de Garcia en algunes poemes que havien arribat a ses mans. A penes Lope tingué la notícia de que Garcia se trobava en la Cort, quan féu quantes diligències caben en un cuidado que no reposa per a encontrar i abraçar al qui ja amava sens haver-lo vist. Era igual lo desig que tenia Garcia de conèixer a Lope. En fi la casualitat pogué més que lo cuidado. Succeí que un dia isqué Lope a prendre lo sol per la tarda en un dels deliciosos passeigs de la campanya de Madrid i véu que un minyó hermós i agraciat però pobrament vestit dormia al sol sobre una pedra. Estava Lope quasi extàtic contemplant l'hermosura del rapàs i, admirant-se que tanta delicadesa pogués descansar sobre lo dur de la pedra, detenint-se en esta consideració, arribà Garcia al mateix paratge i advertí amb quant afecte contemplava Lope al minyó. I caent Lope en lo reparo de Garcia, digué: *O el muchacho es de bronze o la piedra es de lana*. I luego respongué Garcia: *¿Qué más bronze, que no tener años once? Y ¿qué más lana, que no pensar que hay mañana?* Atònit restà Lope de Vega amb tan repentina i sentenciosa resposta. S'acabà de girar a nostre poeta dient: *Tu eres Garcia, a pesar del disimulo*. I amb estes paraules lo abraçà. No pogué encobrir-se més Garcia i correspongué amb iguals demostracions de carinyo a Lope. Aquest li oferí sa persona i casa, instant-lo molt a que volgués hospedar-se en ella, però ho excusà Garcia, qui, considerant que ja no podia ocultar-se més, acudí luego a Palàcio a presentar-se al rei.<sup>14</sup>

- 11 El ingenio, junto con la agilidad de reflejos, los buenos dotes métricos y la capacidad de interconectar conceptos, serían rasgos distintivos de la poética de Vicent Garcia, que permiten a Lope de Vega identificarle al instante y que estimulan repentinamente su deseo de emularle. Aún así, a pesar de que Josep Romaguera y Manuel de Vega invierten la direccionalidad de la influencia, tanto ellos como Gaspar Sala Berart en la *Proclamación católica* (1640) y el mismo Vicent Garcia en el romance en respuesta a un soneto «Alabant-li lo romanç de la mossa dormidora»<sup>15</sup> consideran extraordinariamente positivo, dicho al modo de este monográfico, «compartir un campo literario común».
- 12 Sin embargo, la erudición literaria catalana del siglo XX no celebró del mismo modo la «conexión castellana» de la lírica catalana de la época. Herederos de un modelo de historiografía extrínseca, de carácter positivista y con elevadas dosis de patriotismo, las primeras historias de la literatura catalana trasladaron a la disciplina literaria los parámetros de la evolución política y aplicaron un esquema evolutivo que categoriza orígenes (siglo XIII), desarrollo (siglo XIV), máxima eclosión (siglo XV), designada a veces como «época nacional» e incluso (en el caso de Magí Pers Ramona) como la «virilidad» de la literatura catalana, seguido de decadencia (de mediados del XVI a inicios del XIX) y renacimiento (siglo XIX), aun actualmente conocido como «la Renaixença»<sup>16</sup>.
- 13 En lo que a la lírica catalana del Barroco concierne, Antoni Rubió Lluch en su *Sumario de la historia de la literatura española* (1901)<sup>17</sup> puso en circulación la etiqueta *escuela poética castellana* para definirla y tanto Lluís Nicolau d'Olwer como Jordi Rubió Balaguer o Antoni Comas se encargaron de difundir la denominación y de llenarla de contenido con tintes poco halagadores.
- 14 Lluís Nicolau d'Olwer (1927), que estableció dos fases posteriores al esplendor medieval, una de «desintegración» (siglo XVI) y otra de «descomposición» (siglos XVII y XVIII), aportó

el matiz claramente despectivo de *escola acastellanada* para designar la mejor lírica catalana de la Edad Moderna. Sin demostrar una lectura directa de los textos a los que (des)califica, despachó la cuestión suministrando muy alegremente los epítetos:

Damunt les desferres de l'antiga poesia nacional s'aixequen tres escoles poètiques regionals, de filiació espanyola, a Catalunya, Balears i València. El triomf de la poesia i de la mètrica espanyoles damunt la tradició catalana és total i absolut. Lluiten dues escoles, tan influïdes l'una com l'altra per l'arcadisme bucòlic, la trivial i vulgaríssima de Vicenç Garcia (el Rector de Vallfogona) i la més acadèmica i conceptista de Francesc Fontanella. Ambdós poetes són fàcils, abundosos i acastellanats: la victòria, però, és de Vallfogona, que els contemporanis i els posteriors admiren i imiten. Des de llavors la poesia catalana, completament empobrida, quan no és vulgar de fons i forma és una mala imitació del més dolent de la literatura espanyola. En els segles XVII<sup>e</sup> i XVIII<sup>e</sup> segueix l'imperi del vallfagonisme, sens d'altre contrincant que el mal gust retòric de Josep Romaguera i la Comunicació literària<sup>18</sup>.

- 15 Rubió Balaguer en su historia de la literatura catalana (1956/1985) analizó con mucha más precisión los textos y, por ello, ofreció una visión matizada, aunque diferenció entre poesía de certamen, literatura popular y «poesía imitada de la castellana», para terminar dando una visión poco entusiasta de la tercera tendencia, objetivamente la más compleja e interesante:

tots aquests poetes constitueixen en realitat una escola castellana, perquè encara que algun d'ells llegís, o cités només per la fama, Ausiàs March, es formaven en la lectura i imitació dels escriptors castellans i en especial dels gongoristes<sup>19</sup>.

- 16 El prejuicio se extiende y termina convirtiéndose en un lugar común. Así, Antoni Comas en un volumen divulgativo titulado precisamente *La Decadència* (1978) afirma sin demasiados matices que

la literatura catalana del segle XVII es converteix en subsidiària –literàriament, estilísticament i ideològicament– del Barroc castellà [...]. Juntament amb aquesta influència barroca el català sofreix un nou allau de castellanismes. L'abundància de barbarismes arriba fins al punt que trobem textos completament híbrids<sup>20</sup>.

- 17 Así procediendo, Nicolau d'Olwer, los Rubió o Comas se alinearon, aunque fuera inconscientemente, con la resistencia a la modernidad. La valoración de Rubió conllevó que en su historia de la literatura se privilegiaran obras de cancionero y poesías de certamen de los siglos XVII y XVIII, perfectamente acordes con los cánones medievales y, por ello, ajustadas a los parámetros de su idea de «tradición». El agravio que desde su perspectiva implicaba desertar de los modelos tradicionales catalanes, los medievales, comportó una consecuencia que no supieron calibrar: renovar la tradición y situar la literatura catalana al lado de la literatura europea de su tiempo.

- 18 Dejando al margen parámetros analíticos muy poco literarios, como «descomposición», «sumisión», «contaminación» o «traición», fijo mi atención en un término de poética, la «imitación», que en los trabajos mencionados aparece como sinónimo de traducción o de plagio, aunque la afirmación no sea avalada por ningún ejemplo concreto que substancie tal «imitación». El concepto de «mímesis» o de «imitación» activo en la Edad Moderna no conlleva un seguidismo escolar o una traducción de los modelos imitables sino conexiones en el modo de concebir el poema, en las estrategias argumentales y formales, en los contenidos y en el estilo, como bien explora Jesús Ponce Cárdenas<sup>21</sup>. Lo singular de la operación impulsada por los poetas catalanes del Barroco estriba en la elección como modelo, no exclusivo pero sí relevante, de la literatura estrictamente coetánea.

- 19 Focalizo la atención en cuatro conexiones entre la lírica catalana y la castellana del Barroco que ilustran grados diversos de recreación de los modelos, de menor a mayor reelaboración. Los cuatro casos permiten validar la creatividad y la modernidad que conlleva la imitación literaria barroca y la escasa adecuación del término «escuela castellana» para designar a los poetas que se valían de modelos literarios castellanos.
- 20 No acierto a detectar ejemplos de imitación muy cercanos al modelo. Sin ánimo de exhaustividad, dos casos de clara proximidad son el soneto «A una fregona» de Josep Blanch, que deriva del soneto de Pedro Espinosa «Cantar que nacen perlas y granates», y el soneto «Per sa pròpia senyora, un majordom» –atribuido a Vicent Garcia, aunque todo parece indicar que falsamente–, que sigue muy de cerca el soneto anónimo «Estaba un mayordomo enamorado». Examino con algo de detenimiento la conexión entre el soneto de Espinosa y el de Blanch, apuntada ya por Albert Rossich<sup>22</sup>.
- 21 Josep Blanch (Tarragona, 1620-1672), canónigo archivero de la catedral de Tarragona, autor de un *Archiepiscopologio* de la diócesis tarraconense, es un poeta casi inédito y muy poco conocido, aunque nada mediocre, que debió conocer el soneto de Espinosa a través de la antología *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España* (Valladolid: Luis Sánchez, 1605), impulsada por el propio Espinosa. Blanch, más que traducir a Espinosa, juega con el modelo en estos términos:

Cantar que nacen perlas y granates	Cantar que quan estampes en l'arena
si estampas los toribios de tus patas,	lo coturno de cànem de tes pates,
llamar coturnos breves tus zapatas,	com a nimfa les flors te donen grates
escribir que eres ninfa del Eufrates,	guirnalde de clavell i d'assutzena,
decir, siendo tus codos acicates,	pintar que quan ta mà en la cuina ordena
que son tus brazos tiernos como natas,	sabrosa salsa al peix ja net d'escates
cuyas canillas te vendió barates	nectáreo aroma d'oloroses nates
la ninfa de que hacen los chizgates,	en ell destil·la ta beldat serena,
es un cierto mentir a fuego lento	no ho diré jo, Manena, en ta alabança,
para que se derrita un pecho moro,	perquè temo, si ho dic, que no s'embraven
si nace a ser verdugo de poetas.	los pilots que naveguen vent en popa.
Mas tú misma echarás de ver que miento,	A més que tu pots veure que és tot xansa,
que las ninfas bordaban paños de oro:	puix pasta real les nimfes sols tocaven
tú no sabes echarme unas soletas <sup>23</sup> .	i tu encara no saps fer-me una sopa. <sup>24</sup>

- 22 Un análisis superficial de los paralelismos entre los sonetos de Blanch y de Espinosa puede llevar a la impresión de que Blanch está traduciendo a Espinosa, sin embargo no es

este un procedimiento usual en la obra de Blanch y no parece detectarse tampoco en este soneto. Un análisis más detenido permite observar cómo los paralelismos aparecen en el primer cuarteto, con voluntad clara de exhibir la conexión. Para ello Blanch reitera las palabras *cantar*, *estampas*, *coturno*, *patas* y *nimfa* de su modelo<sup>25</sup>. Una vez establecida la situación inicial y el tema, la distancia entre la esfera real en la que se mueve la protagonista y la dimensión literaria que le otorga el poeta, con un deliberado contraste léxico en ambos casos, Blanch pasa del *cantar* de Espinosa al *pintar* y abandona la descripción física de la protagonista para presentarla en acción, cocinando. En los tercetos los dos sonetos concluyen desilusionando a la protagonista y al lector, pues todo ha sido simplemente «un cierto mentir a fuego lento». Aunque se trate de una recreación muy cercana en forma y en contenido al modelo, hay una deliberada voluntad de acercarse a él para ser detectado por el lector.

- 23 En muchas otras ocasiones el paralelismo atañe solo al primer verso del poema. En general el poeta imitado en estos casos es un clásico latino o un clásico castellano del Renacimiento como Garcilaso. Ese tipo de imitación debería situarse en el campo de la remisión, con el objetivo de situar al lector en el clima poético de un autor para dar a continuación su propia versión del motivo o recrear la situación evocada. Son precisamente poetas selectos como el propio Josep Fontanella y Francesc Fontanella (Barcelona, 1622 / Perpiñán, 1682/83), poeta barcelonés coetáneo suyo, los que emprenden operaciones de este tipo. Fontanella inicia dos de sus sonetos con «O, dures fletxes de mon fat rompudes» y «Dolces despulles quant lo cel volia»<sup>26</sup>, con el objetivo de activar en la memoria de sus lectores el «Oh dulces prendas por mi mal halladas» de Garcilaso, no para reproducirlo, sino para recrearlo en una coyuntura conceptualmente y estilísticamente distinta. Quizá este tipo de remisiones activaron las alarmas de los eruditos novecentistas, aunque una lectura atenta muestre que el referente exhibido no coarta la creatividad de sus recreadores.
- 24 Otro tipo de imitación, más estructural o estilística, consiste en la exhibición de estilemas, construcciones e imágenes identificativas de un modelo con el objetivo de imitar su estilo, pero para vehicular temas y motivos propios. Tres escritores catalanes del Barroco, aunque la operación no era nada fácil de llevar a cabo, se situaban conscientemente en la senda de Góngora: Josep Blanch, Francesc Fontanella y Josep Romaguera. La imitación se basa primordialmente en la selección léxica, con el uso de cultismos como *argentar*, *colorar* o *circuir*, y en la compleja arquitectura sintáctica, con estructuras para Dámaso Alonso tan identificativas de Góngora como el «no A, sí B» o «si no A, B»<sup>27</sup>, las correlaciones poéticas, a veces a tres niveles<sup>28</sup>, o la utilización de metáforas de segundo grado. Un buen exponente de este proceder son el conjunto de décimas de Josep Blanch que describen la sangría de una dama, de un gongorismo exquisito. He aquí la primera:

Fugitiva se despenya  
 brodant amb rams de coral  
 marges de vivent cristal  
 una font grave i risuenya;  
 briosa, amb púrpura ensenya  
 que pot dar gala a l'abril,  
 puix, dilatant-se, subtil,  
 tantes roses llança enfora  
 que les enveja l'aurora  
 quant pinta los camps gentil<sup>29</sup>.



- 25 En otros casos, la imitación consiste en la recreación de tramas y motivos de uno o diversos modelos, con un nivel elevado de elaboración, de modo que las conexiones intertextuales no siempre son fáciles de establecer. El soneto de Vicent Garcia dirigido «A una hermosa dama de cabell negre, que es pentina en un terrat amb una pinta de marfil» es una excelente muestra de la sutilidad conceptual y expresiva en la imitación del motivo poético:

Amb una pinta de marfil polia  
 los cabells de finíssima atzabeja,  
 a qui los d'or més fi tenen enveja,  
 en un terrat la bella Flora un dia.  
 Entre ells la pura neu se descobria  
 del coll, que amb son contrari més campeja,  
 i com la mà com lo marfil blanqueja  
 pinta i mà d'una peça pareixia.  
 Jo de lluny tan atònit contemplava  
 lo dolç combat que amb extremada gràcia  
 aquestos dos contraris mantenien  
 que el cor enamorat se m'alterava  
 i, temerós d'alguna gran desgràcia,  
 de prendre'ls treves ganes me venien<sup>30</sup>.

- 26 El éxito del motivo de la dama que se peina y su amplia expansión en la lírica barroca europea no siempre permite filiar con precisión las influencias. Joaquim Molas puso en relación el soneto de Garcia con uno de Camões, dos de Lope de Vega, dos de Góngora, uno de Marino y dos de Villamediana y remarcó la originalidad y la relevancia de la versión catalana de Garcia, sin marcar líneas de filiación textual<sup>31</sup>. El soneto de Lope, incluido en *La Arcadia* (1598), se convirtió, según Dámaso Alonso, en modelo de un diseño retórico que siguieron de cerca Giovan Battista Marino (en *La lira*, 1614) y el Conde de Villamediana. Sin duda esta es la serie textual en la que se sitúa Garcia al escribir su soneto. De hecho, uno de los dos sonetos de Villamediana sobre el tema versiona uno de los sonetos de Lope y el segundo soneto de Villamediana es prácticamente una traducción de Marino, de modo que las conexiones de Garcia deberían buscarse o en uno de los sonetos de Lope de Vega o en el soneto de Marino o en una síntesis de ambos, mediados o no por las versiones que ofrece el Conde de Villamediana. He aquí las cuatro versiones más próximas a la de Garcia:

Por las ondas del mar de unos cabellos	Al sol Nise surcaba golfos bellos
un barco de marfil pasaba un día	con dorado bajel de eta cano,
que, humillando sus olas, deshacía	afrenta de la plata era su mano
los crespos lazos que formaban de ellos.	y afrenta de los rayos sus cabellos.
Iba el amor en él cogiendo en ellos	Cuerda el arco de Amor formaba en ellos
las hebras que del peine deshacía	del pródigo despojo soberano,
cuando el oro lustroso dividía	y el ciego dios, como heredero ufano,
que éste era el barco de los rizos bellos.	lince era volador para cogellos.

Hizo de ellos Amor escota al barco,	Bello pincel, no menos bello el mapa
grillos al albedrío, al alma esposas,	en piélagos de rayos cielo undoso
oro de Tíbar y del sol reflejos;	era, y su menor hebra mil anzuelos,
y puesta de un cabello cuerda al arco,	que en red que prende más al que se escapa
así tiró las flechas amorosas	cadenas son, y, de oro proceloso,
que alcanzaban mejor cuanto más lejos <sup>32</sup> .	trémulas ondas, navegados cielos <sup>33</sup> .

- 27 El eje estructural de esta serie de sonetos gira en torno a la metáfora náutica de la acción de peinarse, con el peine como barco entre «las ondas del mar de unos cabellos» y los cabellos como anzuelo que desencadena el amor. En relación con sus referentes, García es capaz de reformular creativamente la escena: transforma los cabellos rubios de las protagonistas de los sonetos precedentes en cabellos negros, explicita la disidencia («a qui lo d'or més fi tenen enveja») y traslada la acción a una azotea urbana, con todo lo que estas alteraciones comportan de desidealización de la escena. La creatividad de García reside fundamentalmente en la extrema tensión, la elevada sensualidad y el extraordinario dinamismo plástico que es capaz de inyectar a la acción de peinarse, que muy lejos ya de la plácida navegación de sus precedentes se convierte en un combate lleno de connotaciones sensuales. El movimiento de ondulación de los cabellos negro azabache descubre la blancura de la piel de la dama e inicia un juego de contrastes entre el color blanco del peine, de la mano y del cuello, y el negro de los cabellos. Los cuartetos describen los movimientos de la dama, mientras que los tercetos se detienen en la inquietud que la visión del combate genera en el atónito observador. El soneto de Lope acaba con el lanzamiento convencional de las flechas de amor, en una línea que Góngora y Villamediana también siguieron. En cambio, Marino y García emprendieron otra senda. El soneto de García, que se ha interpretado como una muestra de artificio al servicio de motivos intrascendentes, parece más bien una expresión extraordinariamente elegante de sensualidad. En este contexto, el uso abundante del hipérbaton, la hipérbole, el oxímoron y el quiasmo se convierte en un instrumento para la expresión de una nueva manera de entender el amor.
- 28 Marino, Villamediana, en el segundo de sus sonetos, y García llevan más lejos la escena de la dama que se peina. Marino, jugando con los cánones más convencionales de la muerte por amor, pero subvirtiéndolos radicalmente, concluye: «agitato il mio core a morte già; / ricco naufragio, in cui sommerso io moro, / poich'almen fur, ne la tempesta mia, / di diamante lo scoglio e 'l golfo d'oro!» («impulsado mi corazón a la muerte; / hermoso naufragio en que sumergido muero, / que sea al menos en mi tempestad / de diamante el escollo y el golfo de oro»). En la serie de madrigales y sonetos de *La Lira* (1614) donde se inserta el soneto es muy evidente que el juego del naufragio amoroso y de la muerte solo se pueden interpretar como metáfora erótica. También el Conde de Villamediana sugiere esta lectura, aunque de forma más alusiva: «rico en la tempestad halla deseo». El combate de la dama de García, como el de Marino, es dulce, de «extremada gràcia» y peligroso, de manera que el protagonista masculino que observa la escena desea detenerlo, para conseguir que blanco y negro lleguen a una tregua. La manera como debería pacificar el combate, implica mediar entre el peine y el cabello y, así, entrar en contacto con la dama,

aunque sea para detener la acción sensual de peinarse. Las coincidencias con Marino permiten lanzar la hipótesis de un conocimiento directo de la lírica más innovadora que justo cuando García escribe el soneto se estaba gestando en Italia. En cualquier caso, muestran que las conexiones textuales de la lírica catalana barroca son más complejas de lo que se había sugerido y que voces como la de García, a menudo reducidas a la burla y a la escatología, son más creativas y valiosas de lo que hasta ahora se ha venido considerando.

- 29 Los paralelismos podrían ampliarse a otro soneto catalán de un coetáneo de García, Antoni Massanés (Tarragona, segunda mitad del s. XVI – Roma, 1643), dirigido a una «Cruel Joana, glòria de les mosses». Massanés alude a la acción de *peinarse* para otro y destaca que la melena de su protagonista –por el contexto hemos de suponer que morena y revuelta como la de la dama de García– vence a «els pentinats cabells i trenes rosses». Aún así, sería este un claro ejemplo de vasos comunicantes, en que la certeza de la recreación del modelo dependería más del conocimiento de la «biblioteca» del autor que estrictamente de las conexiones textuales entre los poemas. He aquí el soneto:

Cruel Joana, glòria de les mosses  
i enveja de senyores entonades,  
perquè vencen tes crines embullades  
als pentinats cabells i trenes rosses,  
si d'entranyes tan dures tu no fosses,  
avançares gorgueres i arracades  
i, al conreu de tes cames despullades,  
faries aplicar les millors bosses.  
Per un sastrinyolet al fi et pentines,  
que en pensar li vols bé resto sens polsos.  
Deixa'l, que em farà fer algun desastre,  
que, si negar ta gràcia determines  
vent que no ets de mon braç, per los teus, dolços  
penjaré la sotana i em faré sastre.<sup>34</sup>

- 30 El soneto de Massanés sugiere solo el motivo y podría derivar del de García, pero se perciben ecos de otros sonetos que con toda seguridad formaban parte de la biblioteca del autor. Aunque podría tratarse solo de un «parecido razonable», ya que ambos autores comparten un código conceptual y estilístico común, el soneto en que Lope de Vega, transformado en Tomé de Burguillos, «Envidia a un sastre que tomaba la medida de un vestido a una dama», parece una lectura previa de Massanés. La identidad, la caracterización y la nominación de la protagonista femenina mantienen relación con la destinataria de una parte de las *Rimas humanas del licenciado Tomé de Burguillos* de Lope: la carnal aunque desdeñosa Juana, lavandera del Manzanares. En cualquier caso, el ejemplo certifica la vigencia de un concepto de mimesis que implica combinar hábilmente múltiples fuentes para convertirlas en propias.
- 31 La predilección por Lope o por Góngora, en detrimento de referentes con el pedigrí literario de Ausiàs March, no justifica la etiqueta de *escuela castellana* impuesta por la tradición, porque los poetas catalanes, muy lejos de la imitación escolar o de la mera traducción, supieron desarrollar creativamente los modelos imitados y porque el concepto de *escuela literaria* no encaja en absoluto con un cambio de paradigma que incide en más de dos siglos de la poesía catalana. Además, la lírica castellana no es el único modelo activo de estos poetas catalanes presuntamente «castellanizados». La presencia de Tasso, Guarini y Marino, referentes que la crítica ha omitido sistemáticamente, no es para nada desdeñable y, en cualquier caso, añade un último dato igualmente significativo

e infravalorado: también la lírica catalana barroca juega un papel relevante en la modernización de la propia lírica barroca catalana, por la capacidad de los poetas catalanes de inicios del Barroco para erigirse en modelos –la lírica de Garcia generó de manera inmediata una escuadra de seguidores en catalán, que se prolonga hasta el siglo XVIII con Joan Baptista de Gualbes o Pau Puig– y, en menor medida, la obra de Josep Blanch y la de Francesc Fontanella también suscitó imitaciones en la segunda mitad del siglo XVII y en el siglo XVIII.

## NOTAS

1. Citados y analizados en Josep SOLERVICENS, «Lírica barroca», in: J. SOLERVICENS (dir.), *Literatura moderna: Renaixement, Barroc i Il·lustració*, «Història de la literatura catalana», Barcelona: Enciclopèdia Catalana / Editorial Barcino / Ajuntament de Barcelona, 2016, vol. 4, p. 250-288.
2. Antoni de BOFARULL, *Estudios, sistema gramatical y crestomatía de la lengua catalana*, Barcelona: Librería El Plus Ultra, 1864, p. 31.
3. Albert ROIG, *Cecília de Florejats. Fruita d'erm*. Barcelona: Editorial Montflorit, 2006, p. 75, y J. SOLERVICENS «Vicent Garcia», in: J. SOLERVICENS (dir.), *Literatura moderna..., op. cit.*, p. 339-374.
4. La primera edición de la «obra completa» de Vicent Garcia no aparece hasta 1703, impulsada por una academia literaria barcelonesa todavía barroca, la «Acadèmia dels Desconfiats»: Vicent GARCIA, *L'harmonia del Parnàs més numerosa en les poesies varies de l'atlant del cel poètic, lo doctor Vicent Garcia, rector de la parroquial de santa Maria de Vallfogona*, Barcelona: Rafel Figueró, 1703.
5. Fernando BOUZA, *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro*, Madrid: Marcial Pons, 2001.
6. Antoni Lluís MOLL, «Lírica renaixentista», in: J. SOLERVICENS (dir.), *op. cit.*, p. 82-98.
7. Es ilustrativa en este sentido la monografía de Albert LLORET, *Printing Ausiàs March. Material Culture and Renaissance Poetics*, Madrid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2013.
8. Vicent GARCIA, rector de Vallfogona, *Antologia poètica*, a cargo de Albert ROSSICH, Santes Creus: Fundació Roger de Belfort, 1985, p. 116.
9. Albert ROSSICH y Francesc VICENT GARCIA, *Història i mite del rector de Vallfogona*, Barcelona: Edicions 62, 1987, p. 36.
10. Pere LABÈRNIA, *Diccionari de la llengua catalana, amb correspondència castellana i llatina*, Barcelona: Vídua Pla, 1840, vol. II, p. 1014.
11. Gaspar SALA, *Proclamación católica a la majestad piadosa de Felipe el Grande*, Barcelona: s.n., 1640, p. 165-166.
12. J. SOLERVICENS, *La poètica del Barroc: textos teòrics catalans*, Lleida / Barcelona: Editorial Punctum, 2012, p. 163.
13. Cf. *supra*, nota 4.
14. J. SOLERVICENS, *La poètica..., op. cit.*, p. 295-296.
15. Cf. *supra*, nota 8.
16. Analiza estas primeras historias de la literatura catalana Joaquim MOLAS. «Sobre la periodització en les històries generals de la literatura catalana», in: *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona: Universitat de Barcelona / Quaderns Crema, 1984, p. 257-276. Sobre los peligros de este modelo explicativo es útil Lee PATTERSON, «Literary History», in: Frank

LENTRICCHIA / Thomas MCLAUGHLIN (eds.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago: University of Chicago Press, 1990, p. 250-262.

17. Antoni RUBIÓ LLUCH, *Sumario de la historia de la literatura española*, Barcelona: Casa de Caridad, 1901, p. 99-101.

18. Lluís NICOLAU D'OLWER, *Resum de literatura catalana*, Barcelona: Editorial Barcino, 1927, p. 91-92.

19. Jordi RUBIÓ BALAGUER, *Història de la literatura catalana*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1985, vol. II, p. 147 (traducción al catalán de fragmentos del vol. IV/1 de la *Historia general de las literaturas hispánicas* dirigida por Guillermo Diaz-Plaja, 1956).

20. Antoni COMAS, *La Decadència*, Barcelona: Dopesa, 1978, p. 27.

21. Jesús PONCE CÁRDENAS, *La imitación áurea (Cervantes, Quevedo, Góngora)*, Paris: Éditions Hispaniques, 2016.

22. A. ROSSICH, *Poesia eròtica i pornogràfica catalana del segle XVII*, Barcelona: Quaderns Crema, 1985, p. XIV.

23. Pedro de ESPINOSA, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano (ed. crit.), Madrid: Editorial Cátedra, 2006, p. 436. Regularizo las grafías.

24. Josep BLANCH, *Matalàs de tota llana. Poesies*, Barcelona: Estampa de l'hereu de Pau Riera, 1873, p. 9. Regularizo las grafías.

25. La proximidad de los dos primeros versos es tanta que el texto catalán podría tomarse como auxilio para la comprensión del castellano. El término «toribios» para Francisco Rodríguez Marín tenía que designar un tipo de «zapatos vaqueros», solución no aceptada por Francisco Lopez Estrada (Pedro de ESPINOSA, *Poesías completas*, ed. de Francisco LOPEZ ESTRADA, Madrid: Espasa-Calpe, 1975). Blanch asimila, no sé si por influencia del tercer verso, los «toribios» con «coturnos de cànem», coturnos de cáñamo.

26. Francesc FONTANELLA, *La poesia de Francesc Fontanella*, Maria MERCÈ MIRÓ (ed. crit.), Barcelona: Curial edicions, vol. I, p. 185 y 181.

27. «Nociu etxís a la vista no d'herbes, sí de gràcies, no de ponsonya, sí de bisarria» (Josep ROMAGUERA, *Ateneo de grandesa sobre eminències cultes, catalana facúndia amb emblemes il·lustrada*, Barcelona: Joan Jolis, 1681, p. 26) o «hassanya, sí feliç, no perillosa» (F. FONTANELLA, *op. cit.*, vol. I, p. 125).

28. «Mes, obscur lo Parnàs, l'esfera obscura, / tristes muses, esteles llastimades, / amb veus mudes, amb ombres desdixades / que és eclipse diran de l'hermosura» (F. FONTANELLA, *op. cit.*, vol. I, p. 182).

29. J. BLANCH, *op. cit.*, p. 49. Regularizo las grafías. Sobre el gongorismo de Blanch trata Lúdia AYATS en «Els recursos estilístics d'ascendència gongorina en la poesia de Josep Blanch», in: Sadurní MARTÍ (ed.), *Actes del Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Barcelona: Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2006, vol. I, p. 109-129.

30. V. GARCIA, *Antología*, *op. cit.*, p. 26, regularizo las grafías e introduzco modificaciones.

31. J. MOLAS, «Francesc Vicenç Garcia vs. Rector de Vallfogona», *Serra d'or*, 196, enero 1976, p. 34-39.

32. Lope de VEGA, *Colección de las obras sueltas así en prosa como en verso de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid: Antonio de Sancha, 1777 (reproducido en Madrid: Arco Libros, 1989, tomo VI, p. 266). Regularizo las grafías. El segundo soneto de Lope sobre el motivo, muy alejada de la recreación de Garcia, puede leerse en Lope de VEGA, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burquillos*, Macarena CUIÑAS (ed.), Madrid: Cátedra, 2008, p. 148-149.

33. Conde de VILLAMEDIANA, *Obras*, ed. de Juan Manuel Rozas, Madrid: Editorial Castalia, 1969, p. 169. Regularizo las grafías.

34. Biblioteca de Catalunya, ms. 358, fol. 277; Biblioteca Episcopal del Seminari de Barcelona, ms. 111, fol. 206r°-v° y fol. 348r°-v°. Inédito, regularizo las grafías.

---

## RESÚMENES

La lírica catalana del Barroco dialoga en perfecta sincronía con la lírica castellana coetánea, demostrando un grado considerable de vitalidad y de creatividad. Los intelectuales de la época avalaron la conexión, de modo que Sala Berart (1640), Romaguera (1681) o de Vega (1703) plantearon como posible la amistad entre Lope de Vega y Vicent Garcia, la voz más significativa de la lírica catalana barroca, y consideraron evidentes las similitudes entre ambas obras poéticas. Sin embargo, la erudición literaria del siglo XX no celebró del mismo modo la conexión castellana de la lírica catalana barroca: Antoni Rubió Lluch (1901) puso en circulación la etiqueta *escuela poética castellana* para definir la tendencia más innovadora de la lírica catalana de la época y tanto Lluís Nicolau d'Olwer (1927) como Jordi Rubió Balaguer (1956) y Antoni Comas (1978) la mantuvieron, con tintes poco halagadores. El artículo revisa la cuestión y determina el nivel de influencia o de confluencia entre la lírica catalana y la castellana durante el Barroco a partir de poemas de Antoni Massanés, Vicent Garcia y Josep Blanch.

La poésie lyrique catalane du Baroque dialogue en parfaite synchronie avec la lyrique castillane contemporaine, démontrant une vitalité et une créativité considérables. Les intellectuels de l'époque assumèrent cette connexion, de sorte que Sala Berart (1640), Romaguera (1681) ou de Vega (1703) présentèrent ainsi comme possible l'amitié entre Lope de Vega et Vicent Garcia, la voix la plus remarquable de la lyrique catalane baroque, et tirent pour évidentes les similitudes entre leurs œuvres poétiques. Pourtant, l'érudition littéraire du XX<sup>e</sup> siècle n'a guère reçu avec autant d'enthousiasme cette connexion castillane de la lyrique catalane baroque : Antoni Rubió Lluch (1901) diffusa l'étiquette d'*école poétique castillane* pour définir la tendance la plus innovante de la lyrique catalane de l'époque et Lluís Nicolau d'Olwer (1927), tout comme Jordi Rubió Balaguer (1956) et Antoni Comas (1978), la maintinrent en la dotant de connotations peu flatteuses. Le présent article révisé la question et détermine le niveau d'influence et de confluence entre la lyrique catalane et castillane baroque à parti des poèmes de Antoni Massanés, Vicent Garcia et Josep Blanch.

La lírica catalana del Barroc dialoga en perfecta sincronia amb la lírica castellana coetània, amb un grau elevat de vitalitat i de creativitat. Els intel·lectuals de l'època van avalar la connexió, fins el punt que Sala Berart (1640), Romaguera (1681) o de Vega (1703) van plantejar com a possible l'amistat entre Lope de Vega i Vicent Garcia, la veu més remarcable de la lírica catalana barroca, i van considerar evidents les similituds entre totes dues obres. En canvi, l'erudició literària del segle xx no va lloar de la mateixa manera la connexió castellana de la lírica catalana barroca: Antoni Rubió Lluch (1901) va posar en circulació l'etiqueta *escuela poética castellana* per tal de definir la tendència més innovadora de la lírica catalana de l'època i tant Lluís Nicolau d'Olwer (1927) com Jordi Rubió Balaguer (1956) i Antoni Comas (1978) la van mantenir, poc afalagadorament. L'article revisa la qüestió i determina el nivell d'influència o de confluència entre la lírica catalana i la castellana durant el Barroc a partir de poemes d'Antoni Massanés, Vicent Garcia i Josep Blanch.

## ÍNDICE

**Mots-clés:** baroque, poésie lyrique catalane, poésie lyrique castillane, école littéraire, Vicent Garcia, Josep Blanch, Antoni Massanés, Lope de Vega, Giovan Battista Marino

**Palabras claves:** barroco, lírica catalana, lírica castellana, escuela literaria, Vicent Garcia, Josep Blanch, Antoni Massanés, Lope de Vega, Giovan Battista Marino

**Palavras-chave:** barroco, lírica catalana, lírica castellana, escola literària, Vicent Garcia, Josep Blanch, Antoni Massanés, Lope de Vega, Giovan Battista Marino

## AUTOR

JOSEP SOLERVICENS

Universitat de Barcelona